

Jaipongan: Genre Tari Generasi Ketiga dalam Perkembangan Seni Pertunjukan Tari Sunda

Lalan Ramlan¹

Jurusan Tari, Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung

ABSTRAK

Seni pertunjukan tari Sunda hingga saat ini telah diisi dengan tiga *genre* tari yang diciptakan oleh tiga tokoh pembaharu tari Sunda, yaitu Rd. Sambas Wirakusumah yang menciptakan *genre* tari *Keurseus* sekitar tahun 1920-an, Rd. Tjetje Somantri yang menciptakan *genre* tari *Kreasi Baru* sekitar tahun 1950-an, dan Gugum Gumbira Tirasondjaya yang menciptakan *genre* tari Jaipongan pada awal tahun 1980-an. Ketiga *genre* tari tersebut memiliki citra estetikanya sendiri-sendiri sesuai latar budaya generasinya masing-masing. *Genre* tari Jaipongan yang kini sudah lebih dari 30 tahun belum tergantikan di dalamnya menunjukkan nilai-nilai yang mengakar dalam kehidupan masyarakat Sunda. Untuk mengekplanasi berbagai aspek penting yang melengkapi pembentukan sebuah *genre* tari ini digunakan metode kualitatif dengan pendekatan fenomenologi. Berdasarkan penelitian disimpulkan bahwa *genre* tari Jaipongan dibentuk oleh konsep dasar etika dan estetika egaliter dengan menghasilkan struktur koreografi yang simpel dan fleksibel yang terdiri dari empat *ragam* gerak, yaitu *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan *mincid*.

Kata kunci: Gugum Gumbira, *genre* tari, dan Jaipongan

ABSTRACT

Jaipongan: The Genre of Third Dancing Generation in the Development of Sundanese Dance Performing Arts. Sundanese dancing performance art recently has been filled with three dancing genres created by three prominent reformers of Sundanese dances, namely Rd. Sambas Wirakusumah who created the dance genre of *Keurseus* around 1920, Rd. Tjetje Somantri who created the dance genre of *Kreasi Baru* (New Creation) 1950s, and Gugum Gumbira Tirasondjaya who created the dance genre of Jaipongan in the early 1980s. The three genres of the dances have their own aesthetic image based on their cultural background respectively. The Jaipongan dance genre which now has been more than 30 years and not yet been changed shows the values rooted in Sundanese community life. To explain various important aspects which complete the creation of a dance genre it applies qualitative method employing a phenomenological approach. Based on the research, it is concluded that Jaipongan dance genre is shaped by ethical and aesthetic concepts of egalitarian policies to produce a simple structure and flexible choreography of four modes of motion, i.e. *aperture*, *pencugan*, *nibakeun*, and *mincid*.

Keywords: Gugum Gumbira, dance genres, and jaipongan

Pendahuluan

Tari tradisional Sunda dalam perjalanannya mengalami perkembangan yang dinamis. Hal ini dapat diamati dari perubahan atau pergeseran nilai yang terjadi, yaitu dari media hiburan (*kalangenan*) menjadi media ekspresi estetika pertunjukan. Fenomena pergeseran nilai tersebut menjadi bahan diskursus tersendiri, terutama di kalangan akademisi seni tari. Lebih jauh, pembacaan terhadap tari tradisional Sunda sebagai seni pertunjukan mengacu pada momentum perubahan yang terjadi ketika media *kalangenan* para *priyayi/menak* Sunda yaitu *Tayuban* berubah menjadi sebuah *genre* tari yang disebut *Keurseus*.

Sejak itu, dinamika perkembangan seni pertunjukan tari Sunda hingga saat ini tercatat sudah melahirkan tiga generasi, yang sekaligus memunculkan tiga tokoh pembaharunya. Mereka adalah Rd. Sambas Wirakusumah yang melahirkan *genre* tari *Keurseus* pada kisaran masa akhir aristokrat feodalisme (\pm tahun 1920-an). Ia melakukan pembakuan terhadap berbagai motif dan ragam gerak yang selalu disajikan oleh para *pengibing* dari kalangan *priyayi/menak* Sunda dalam arena *Tayuban*. Pembakuan ini sekaligus menghilangkan peran dan kehadiran ronggeng yang semakin bercitra negatif. Proses pembakuan tersebut pada akhirnya menghasilkan bentuk-

1 Alamat Korespondensi: Jurusan Tari - STSI Bandung, Jln. Buahbatu No. 212, Bandung, 40263. Tlp. (022) 7314982. Hp. 0815 721 36 195 email: lalanramlan74@yahoo.com

bentuk penyajian tari tunggal putra dengan struktur koreografi yang terdiri atas ragam gerak pokok (*sembahan, adeg-adeg, raras konda, jangkung ilo, gedut, pakbang, mincid, tindak tilu, engke gigir, santanaan, baksarai, mamandapan*), ragam gerak penghubung (*selut, galeong, lontang, cindek, dan tumpang tali*), ragam gerak khusus (*ungkleuk tujuh*), dan ragam gerak peralihan (*gedig, mincid, keupat, trisi, raras, dan sirig*). Segala atribut yang sudah biasa dikenakan oleh para pejabat bupati (*priyayi/menak*) Sunda masa itu menjadi kelengkapan busana tarinya, seperti pakaian *takwa* dan *sinjang lereng* atau motif lainnya dengan lipatan kain di ujung kanan (*lamban*) diletakkan di sebelah kanan, *epek/stagen*, sabuk, keris, *tali bandang*, dan *bendo, kecuali soder/sampur*. Digunakannya *sampur/soder* dalam menari karena properti ini sudah digunakan dalam menari sejak *Tayuban* masih populer di kalangan *priyayi/menak* Sunda masa lalu. *Soder* ini diberikan kepada penari oleh panitia *juru baksa* sebagai tanda giliran menari, terutama karena para penari/*pengibing* yang waktu itu adalah para pejabat (bupati) yang tentu saja tidak biasa membawa *soder* ke arena *Tayuban*. Beberapa repertoar tari yang tercatat pada masa itu adalah *Lenyepan, Gawil, Kawitan, Gunungsari*, dan *Kastawa*. Keseluruhan repertoar tari ini dikategorikan dalam *genre* tari *Keurseus*.

Setelah keberhasilan Rd. Sambas Wirakusumah dalam memulai babak modernisasi terhadap kesenian tradisional tari Sunda berjalan ± 30 tahunan, lalu tercatat nama baru yang juga berlatar budaya *priyayi/menak* Sunda yaitu Rd. Tjetje Somantri pada kisaran masa awal kemerdekaan Negara R.I (± tahun 1950-an). Ia berhasil menciptakan karya-karya tari baru dengan menitikberatkan pada jenis tari putri, yang pada masa Rd. Sambas Wirakusumah sama sekali tidak mendapat tempat. Keberadaan perempuan pada masa aristokrat feodalisme di lingkungan *priyayi* sangat dilarang bersentuhan dengan kesenian tari yang saat itu memiliki citra negatif.

Walaupun Rd. Tjetje Somantri menciptakan tarian-tarian berjenis putri, tetapi tetap mempertahankan citra estetika aristokrat sebagaimana lingkungan budaya tempat ia hidup dan dibesarkan. Hal ini bisa dicermati dari tarian-tarian yang diciptakannya, seperti; tari *Anjasmara*, tari *Sulintang*, tari *Kandagan*, tari *Ratu Graeni*, dan sebagainya. Kalaupun ada yang di luar itu seperti

pada tari *Merak*, tetapi olahan gerakanya tetap mengacu pada pandangan estetika aristokrat.

Struktur koreografi yang disusun dalam setiap karya tari Tjetje Somantri, merupakan pengembangan dari ragam gerak pokok yang ada pada *genre* tari *Keurseus*. Pada *genre* tari kreasi baru ini diberlakukan ketetapan dasar pada setiap repertoar tarinya yang berjenis putri, misalnya olahan ruang gerak pada setiap motif dan ragam gerakanya tidak boleh mengangkat tangan melebihi bahu karena akan memperlihatkan ketiak; gerak bahu dan pinggul tidak boleh terlalu kuat dan olahan ruang yang lebar, karena dianggap vulgar dan erotis; jarak kedua kaki pada sikap *adeg-adeg* tidak boleh terlalu lebar, apa lagi mengangkat kaki terlalu tinggi. Itu semua dianggap melanggar kodrat perempuan dan mengurangi keindahannya. Oleh karenanya, tari-tarian karya Rd. Tjetje Somantri ini oleh para pemerhati dan akademisi seni tari disebut dengan nama kreasi baru dan ditempatkan sebagai sebuah *genre* tari tersendiri, yaitu *genre* tari kreasi baru sebagai *genre* tari generasi kedua dalam perkembangan seni pertunjukan Sunda.

Lalu bagaimana dengan Jaipongan hasil karya Gugum Gumbira Tirasondjaya pada sekitar awal tahun 1980-an?. Tari ini memiliki cerita dan keunikannya tersendiri yang berbeda dengan para pendahulunya. Karya tari dan penciptanya merupakan dua sisi mata uang yang tidak dapat dipisahkan dari pengamatan, apalagi kiprahnya dalam mengisi perkembangan seni pertunjukan tari Sunda sudah lebih dari 30 tahunan belum ada tanda-tanda akan lahirnya *genre* tari baru.

Fenomena kelahiran sebuah karya seni yang sangat bercirikan latar budaya penciptanya dan masyarakat penyangganya, telah dijelaskan oleh Adolph S. Thomars dalam teorinya yang tersirat dalam bukunya berjudul *Class Systems and The Arts* sebagaimana dikutip oleh R.M. Soedarsono (1999: 46) bahwa: ‘kehadiran sebuah kelas atau golongan masyarakat akan menghadirkan pula gaya dan bentuk seni yang khas, sesuai dengan selera estetis golongan tertentu’.

Dengan mengacu pada teori di atas sekaligus memahami substansi penelitian kebudayaan yang menitikberatkan pada persoalan teks dan konteksnya, maka dalam upaya mengeksplanasi keberadaan tari Jaipongan yang fenomenal karena melebihi kurun waktu yang dilampaui para pendahulunya, penulis menetapkan menggunakan

metode kualitatif dengan pendekatan fenomenologi. Dengan demikian, diharapkan nilai-nilai estetika dan artistik tari lainnya, serta nilai-nilai budaya yang melatarbelakangi terciptanya Jaipongan dapat diungkap. Untuk hal itu ada dua persoalan pokok yang berpengaruh pada pembentukan citra estetik dan artistik dalam tari Jaipongan, yaitu konsep dan struktur. Kedua sisi tersebut, akan didekati dalam perspektif yang berdimensi etik, estetik, dan akademik. Tulisan ini bertujuan untuk memberikan informasi akademis mengenai *genre* tari Jaipongan sebagai jenis tari generasi ketiga dalam perkembangan seni pertunjukan Sunda.

Konsep dan Struktur Tari Jaipongan

Penelitian seni, termasuk tari, substansinya mengungkap dua sisi yang saling melengkapi, yaitu bentuk dan isi. Menurut Jakob Sumardjo (2000: 169) bentuk merupakan representasi dari faktor intrinsik seni yang dibentuk oleh medium atau materialnya. Sejalan dengan itu, Tjetjep Rohendi Rohidi (2011: 53) menyebut faktor intrinsik ini sebagai faktor intraestetik yang dibangun oleh sebuah struktur yang tersistematis, sehingga memiliki pola susunan yang dalam seni tari disebut koreografi. Isi yang merupakan representasi dari nilai gagasan, pikiran, dan perasaan senimannya oleh Sumardjo (2000: 169) disebut sebagai faktor ekstrinsik sedangkan oleh Rohidi (2011: 53) disebut sebagai faktor ekstraestetik yang terkandung dalam latar budaya dari kehidupan seniman penciptanya yang sudah merupakan kristalisasi nilai kehidupan sosio-budaya dalam bentuk nilai-nilai, pengetahuan, kepercayaan, dan lingkungan. Dengan demikian, mengungkap keberadaan Jaipongan sebagai sebuah karya tari tidak akan lepas dari konsep penciptaan Gugum Gumbira sebagai penciptanya yang memiliki latar budaya tradisi yang kuat, di sisi lain ia hidup di lingkungan masyarakat kota.

Konsep Penciptaan Gugum Gumbira

Sejarah perkembangan tari Sunda telah mencatat bahwa etika dalam budaya aristokrat feodalisme kehidupan kaum *priyayi/menak* Sunda sangat berpengaruh atau mendominasi tata kehidupan masyarakat Sunda. Siapapun yang tidak menggunakannya dalam kehidupan sehari-hari pasti akan dianggap manusia tidak sopan,

tidak tahu diri, tidak tahu adat, dan banyak lagi umpatan sejenis lainnya. Dominasi etika dalam berperilaku tersebut menjadi sebuah tatanan nilai etika adat tradisi yang harus atau wajib dipatuhi, dipelihara dan diwariskan kepada setiap generasi *urang* Sunda berikutnya. Pada akhirnya, etika tradisi ini menjadi standar ukuran karakteristik masyarakat Sunda, bahkan masih tetap berlaku hingga saat ini walaupun sudah mulai longgar sejalan dengan proses mordenisasi zaman yang terus bergulir.

Tatanan etika aristokrat feodalisme itu, di sisi lain juga sangat berpengaruh terhadap pembentukan kesenian tradisional yang tumbuh dan berkembang di lingkungan kehidupan masyarakat Sunda masa itu. Hal itu terlihat dari kelahiran *genre* tari *Keurseus* dan *Kreasi Baru* yang diciptakan oleh masyarakat aristokrat seperti yang sudah diuraikan di atas.

Pemberlakuan berbagai aturan (*patokan*) tersebut bagi Gugum Gumbira dipandang sangat membatasi ruang gerak penari, sehingga terasa membelenggu, lamban, dan monoton. Sementara ketika mengamati dan merasakan langsung berbagai bentuk tari produk budaya barat yang tumbuh subur di lingkungan pergaulannya-Kota Bandung (tahun 70-an)-begitu lincah, gesit, enerjik, dan dinamis penuh kebebasan dalam mengolah ruang gerak tubuh penari. Beberapa bentuk kesenian yang sangat digandrungi kaum muda Kota Bandung saat itu, antara lain; *Chacha*, *Salsa*, *Boll Room*, *Rock'n Roll*, dan sebagainya, menjadi bagian integral dari pergaulan kaum muda Kota Bandung.

Keadaan itulah yang mempengaruhi pemikiran kritis Gugum Gumbira dengan pertanyaan dasar yang terlontar, sebagai berikut: “mengapa kesenian Sunda yang begitu kaya dan beragam tidak tersentuh, apalagi menjadi ajang pergaulan kaum muda Bandung?”. Bertitiktolak dari pemikiran kritis inilah, Gugum memulai penjelajahannya dalam menemukan apa yang diinginkannya, yaitu bentuk tari tradisional yang bisa menjadi media pergaulan kaum muda kota/modern.

Pemikiran kritisnya yang kuat terhadap keberadaan kesenian tradisional Sunda, jelas bukan hal yang tiba-tiba saja muncul dalam diri seorang Gugum tetapi mengalir dari ayahnya yang pernah menjadi anggota Dewan Perwakilan Rakyat Daerah (DPRD) Kotamadya Bandung. Menurut

Gugum, semasa ayahnya menjadi anggota DPRD tersebut, ia salah seorang yang paling kritis dan vokal dalam menyuarakan aspirasi masyarakatnya, sehingga banyak dikenal dan disegani oleh kawan-kawannya di DPRD tersebut (Edi Mulyana dan Lalan Ramlan, 2012: 15). Kebiasaan yang kritis dan vokal ayahnya itu tertanam dalam kehidupan Gugum yang selalu kritis dalam menyikapi situasi sosial dan vokal dalam menyuarakan keinginan untuk mengangkat serta menghidupkan kembali keberadaan kesenian yang termarginalkan, karena dianggap seronok, vulgar, dan kurang bernilai.

Gugum memiliki perhatian yang besar terhadap perkembangan kehidupan kesenian tradisional Sunda. Ia ditempa sejak kecil dengan pengalaman dan pengetahuan seni dan budaya Sunda oleh ayahnya melalui latihan Pencak Silat (*maenpol/Penca*: Sunda). Setelah *jurus-jurus* dasar tersebut dikuasai dengan baik, selanjutnya diajarkan *Penca kembang* yang sederhana seperti *tepak tilu*. Adapun pemikirannya yang moderat, karena pendidikannya yang cukup tinggi yaitu sarjana dan pergaulannya yang luas dengan berbagai strata sosial yang berbeda.

Dalam meniti karir berkeseniannya, Gugum memulainya dengan belajar berbagai *jurus Penca* dari berbagai aliran, seperti; *Cikalong*, *Cimande*, dan *Sabandar*. Ia belajar aliran *Cikalong* dan *Cimande* dari Bah Saleh, Ki Bacih, dan Ki Sanhudi. Proses pembelajaran yang diterimanya tidak saja sebatas fisik, tetapi sampai pada unsur-unsur di luar fisik, yang dalam dunia persilatan sering disebut kebatinan. Selain ayahnya sendiri, Ki Bacih dan Ki Sanhudi inilah yang banyak mewarnai prinsip berkeseniannya. Pendalamannya terhadap *Pencak/maenpo*, menggiring Gugum pada penemuan bagian *padungdung kendur* yang menjadi landasan inspiratif munculnya kebebasan atau fleksibilitas irama dalam Jaipongan, sehingga membuka ruang atau peluang bagi penari untuk bebas bergerak menampilkan jurus-jurus dengan irama tidak terikat.

Petualangannya dalam proses berkesenian terjadi terutama pada masa setelah berkeluarga, Ia melangsungkan pernikahan pada tanggal 18 April 1968 dengan perempuan yang dicintainya bernama Euis Komariah yang pada saat itu sudah menjadi *penembang* Cianjuran yang handal. Dari pernikahannya tersebut, Ia dikaruniai empat orang anak, yaitu: Mira Tejaningrum (Bandung 4 Maret

1969), Ine Dinar (Bandung 24 Pebruari 1970), Asye Ratna Mantili (Bandung 4 Agustus 1973), dan Sonda Utami Dewi (Bandung 26 Pebruari 1978).

Gugum mempelajari berbagai jenis kesenian seperti *Ketuk Tilu* dari Ki Sanhudi, Bu Jubaedah, dan Bah Akil. Secara koreografis, tarian pada kesenian *Ketuk Tilu* masih menggunakan struktur koreografi yang terdiri dari ragam gerak *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan beberapa gerak *mincid*. Keberadaannya seperti itu memberikan inspirasi terhadapnya dalam persoalan struktur tarian. Oleh karena itu kesenian tradisional *Ketuk Tilu* pada gilirannya menjadi dasar struktur koreografi penciptaan tari Jaipongan.

Setelah belajar *Ketuk Tilu*, Gugum berguru kesenian *Topeng Banjet* pada Bah Epeng, Ali Saban, dan Bah Pendul. Dalam penampilan penari perempuan umumnya menggunakan ragam hias yang cukup menarik mulai dari bagian rambut menggunakan hiasan kembang, busananya menggunakan kebaya yang dihiasi dengan *toka-toka* atau *tola*, *kewer*, dan bagian bawahnya menggunakan *sinjang*. Kesenian ini umumnya diiringi oleh seperangkat *waditra Ketuk Tilu*, namun ada pula yang menggunakan gamelan lengkap berlaras salendro. Gerak tarinya cenderung erotis (terkenal dengan istilah *eplok cendol* atau goyang Karawang yang disajikan oleh *kembang topeng* atau penari primadona). Hal ini memberikan penebalan terhadap munculnya nuansa erotis dalam Jaipongan. Gugum (2008) menegaskan bahwa dalam mempelajari gerak-gerak *Penca*, *Ketuk Tilu*, dan *Topeng Banjet* dilakukan sampai *hatam*".

Pada proses *hataman* itulah Gugum menjalani sebuah prosesi akhir yang disebut upacara *tawajuh*. Ia dimandikan dengan air kembang yang diwadahi dengan *goong* keramat. Menurut Askin, seniman Karawang, tidak semua murid Bah Pendul *ditawajuh*, hanya murid-murid yang dianggap istimewa saja yang diperlakukan demikian. Harapannya adalah agar orang yang dimandikan air kembang dari *goong* tersebut kelak namanya akan bergema seperti suara *goong*.

Setelah berguru kepada beberapa tokoh *Topeng Banjet*, giliran berikutnya yang dipelajarinya adalah seni *Kliningan Bajidoran*. Daerah Pantai Utara Jawa Barat, khususnya Karawang dan Subang, memiliki banyak grup kesenian *Kliningan*

Bajidoran yang dalam pertunjukannya selalu melibatkan kelompok *bajidor* (menunjuk kepada para pelaku yang berperan secara aktif dalam peristiwa *Bajidoran*), yakni meminta lagu, menari, dan memberi uang *jaban* (*saweran*; memberikan uang kepada *sinden* atau *pangrawit*).

Ketertarikan Gugum pada kesenian ini karena terdapatnya kesamaan bentuk sajian dengan beberapa jenis kesenian yang telah dipelajari sebelumnya yaitu *Ketuk Tilu*, *Penca*, dan *Topeng Banjet*. Tarian ini kaya akan variasi gerak yang ditarikan secara spontan, improvisasi, dan unik, baik yang ditarikan oleh para pesinden maupun para *bajidor*. Untuk mengetahui lebih dekat kesenian tersebut ia memutuskan ikut *ngabajidor*. Gugum mulai berkenalan dengan beberapa tokoh *bajidor* dari Karawang seperti Atut, Askin, dan Dimiyati, serta Lurah Hilman, Upas Omo, dan Lurah Joni dari Subang. Secara khusus dalam peristiwa *Bajidoran* tersebut ia selalu memberikan beberapa *krat* (kotak) minuman bir untuk para *bajidor* dan mengeluarkan banyak uang untuk *jaban*.

Sejak itulah Gugum menemukan beberapa seniman potensial yang memiliki keahlian khusus, seperti Suwanda dan Dali sebagai penabuh kendang, Idjah Hadidjah, Umay Mutiara dengan suara emasnya sebagai *sinden*, serta Atut, Askin, dan Upas Omo dengan *ibing* khas *Bajidoran*-nya. Mereka itulah yang pada gilirannya diikuti-sertakan dalam proses berkesenian selanjutnya. Selain itu, Ia juga menemukan pola-pola tepak kendang serta berbagai ragam gerak, seperti *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan motif-motif *tepak* dan gerak *mincid*. Lebih lanjut pola-pola tersebut menjadi kerangka dasar Jaipongan yang selanjutnya menjadi kerangka garap Jaipongan. Euis Komariah, istri Gugum Gumbira, menegaskan bahwa Jaipongan yang dikenal dewasa ini merupakan hasil jerih payahnya, bukan saja secara moral tetapi material pun ia korbankan untuk menciptakan Jaipongan.

Sebagai seorang seniman, Gugum mempunyai prinsip bahwa dalam berkarya itu pertama adalah keberanian, dalam arti keberanian kreatif. Selain itu tidak boleh takut disalahkan atau dikritisi oleh orang lain. Hal yang diutamakan adalah mampu membuat lepas dari permasalahan apakah karya itu berkualitas atau tidak. Menurutny, tanpa keberanian seseorang tidak akan mampu menghasilkan sesuatu. Seorang seniman yang tidak

mempunyai keberanian walaupun berpotensi akan menjadi mandul. Ia menambahkan bahwa keberanian tersebut diimbangi pula oleh pengetahuan dan pengalaman serta berpegang teguh pada prinsip-prinsip kekaryaannya seperti adanya kesatuan, harmoni, transisi serta berpegang teguh pada norma-norma masyarakat seperti adat, cara, dan kebiasaan-kebiasaan. Prinsip selanjutnya menurut Gugum Gumbira adalah "terbuka terhadap segala saran dan kritik dari orang lain, tidak boleh alergi terhadap saran dan kritikan yang disampaikan orang lain. Hal ini dibuktikan ketika ia mendatangkan para seniman seperti Nandang Barmaya, Samin, Tosin, Tati Saleh, Omik Hidayat, Suwanda, dan Dali untuk diajak bekerjasama dan berdiskusi untuk menghasilkan karya-karya yang diinginkannya. Karya-karyanya diciptakan se-orisinal mungkin, tidak menjiplak atau meniru hasil orang lain.

Gugum Gumbira memiliki pandangan yang sederhana tentang dunia tari atau menari, Ia mengatakan: "*ngigel mah moal jauh ti leungeun jeung dua suku, paeh hiji-hirup hiji*" (menari itu hanya menggerakkan dua tangan dan dua kaki, satu statis karena menjadi tumpuan berat tubuh dan yang satu lainnya dalam posisi bebas). Kalimat ini sangat menekankan pada ketidakstabilan posisi tubuh, dalam arti posisi tubuh harus selalu dalam keadaan 'hidup' (*plastis*; tidak statis). Untuk kepentingan itu, terutama bagian kaki harus dalam keadaan asimetris. Maksud dari asimetris atau "*paeh hiji hirup hiji*" adalah difokuskan pada posisi kaki dalam keadaan *pasang/kuda-kuda* atau *adeg-adeg*. Kaki yang satu bersifat menahan atau menjadi tumpuan berat tubuh (*paeh*) dan yang lainnya bersifat hidup atau siap bergerak bebas dengan berbagai kemungkinan; motif gerak, arah gerak, dan/atau tempo dengan intensitas gerak yang berbeda.

Ada dua faktor yang membentuk daya dinamika irama dalam tarian Jaipongan, yaitu di satu sisi karena Gugum sangat mengidolakan gaya menari dari seorang *ronggeng* yang pada masa aristokrat dipandang rendah, tetapi bagi Gugum justru sebaliknya. Ia menangkap daya pesona menari yang luar biasa. Oleh sebab itu, pada bagian *pencugan* (isi) dalam koreografi Jaipongan adalah merupakan kunci-kunci jurus untuk menghindar, menyerang, menangkis, mendorong, bahkan menantang pasangannya (para penari

pria). Daya pesona *ronggeng* itu diungkapkan oleh Atang Warsita, seorang seniman karawitan Sunda dalam beberapa bait syairnya berikut.

*kewes pantes
singset dangdosanana
adu manis jeung gerak ibingna
rindat soca nyarengan
sumanding imut pangirut
matak bengong anu melong
gereget keur nu neutaup
sok matak ngahudang kasmaran para jajaka*

*lali kana temah wadi
kurengkakna nyi ronggeng lamun keur mi-
dang
sok asa ngarasa enya dilayanan
geuning padahal ukur pulasan*

Syair lagu di atas merupakan gambaran seorang *ronggeng* yang cantik, menarik, berpakaian ketat, serasi dengan gerak tarinya. Lirikan mata dan senyumnya yang menawan, membuat siapa pun yang melihat akan terpana, bahkan jatuh cinta. Para lelaki akan menjadi lupa diri, seolah-olah mendapat belaian.

Di sisi lain, penekanan pada kekuatan nilai estetika tari yang dinamis dengan intensitas pergerakan yang tinggi sangat mencerminkan karakteristik kaum perempuan Sunda (*mojang* Priangan) yang cantik, menarik, ramah, anggun, gemulai, gesit, lincah, dan memiliki daya tarik yang menawan. Gambaran pesona *mojang* Priangan itu juga diungkapkan oleh Hj. Iyar Wiyarsih, seorang pesinden handal dalam lagu ciptaannya “Mojang Priangan” berikut.

*angkat ngagandeuang
bangun taya karingrang
nganggo sinjang dilamban
Mojang Priangan*

*umat-imut lucu
sura-seuri nyari
larak-lirik keupat
Mojang Priangan*

*Reff: diraksukan kabaya
nambihan cahayana
dangdosan seudeurhana
Mojang Priangan*

Lirik lagu di atas menggambarkan sosok perempuan Sunda yang bersahaja dengan busana

kain dan kebaya, senyum dan lirikan matanya, dengan langkahnya yang tenang berwibawa, menambah aura daya tariknya.

Mencermati konsep di atas, Gugum Gumbira menghendaki gambaran ideal perempuan Sunda itu secara realistis yang terekspresikan dalam tariannya, tidak seperti yang dilakukan oleh Rd. Tjetje Somantri yang mengangkat daya pesona perempuan Sunda melalui analog dalam dunia imajinasi, misalnya pada tari *Anjasmara*, *Sulintang*, *Kandagan*, dan *Ratu Graeni*. *Ronggeng* adalah figur perempuan Sunda yang nyata; kegesitan, kelincahan, daya erotis, yang disajikan dalam beberapa bentuk kesenian tradisional kerakyatan, seperti pada *Ketuk Tilu*, *Tayuban*, *Topeng Banjet*, *Bajidoran*, dan sebagainya. Begitu pula dengan kecantikan, kegemulaian, keramahan, keanggunan, kegesitan, kelincahan, dan kekuatan *mojang* Priangan. Idealisasi figur perempuan Sunda ini dilukiskan dalam beberapa ungkapan, seperti berikut. Berkaitan dengan kesempurnaan tubuh: *ditilik ti gigir lenggik; diteuteup ti hareup sieup; disawang ti tukang lenjang; kulitna koneng umyang*. Berkaitan dengan kecantikan wajah: *tarangna jamentrang herang; halisna ngajeler paeh; socana seukeut moncorong; pipina ngadaun seureuh; gadona endog sapotong; pangambung kuwungkuwungan; lambeyna kucup kastuba*. Berkaitan dengan cara berjalan: *angkatna lir macan teunangan*.

Bila ditarik lebih dalam, perempuan Sunda pada kisah-kisah mitologi *pantun*, *wawacan*, dan sejarah ketokohan perempuan Sunda, seperti Sunan Ambu, Dayang Sumbi, Dewi Asri, Dewi Sri, Kawung Anten, Nyi Mas Gandasari, dan banyak lagi yang lainnya merupakan figur-figur perempuan Sunda yang diposisikan pada derajat yang tinggi. Gugum sangat terpesona oleh sosok perempuan Sunda, maka eksploitasi karakteristik perempuan Sunda sangat tercermin dalam karya tari Jaipongan yang diciptakannya.

Beranjak dari itu, Gugum berupaya menggali lebih dalam tentang potensi seni, termasuk ruh *kasundaan*-nya. Berkaitan dengan itu, dalam proses kerja kreatif ia melakukan penghayatan terhadap tatanan kearifan tradisi, bergaul secara erat, berdialog, dan saling memberi dengan para seniman di lingkungan kehidupannya yang menjadi pelaku dan pemilik kebudayaan. Penting untuk dipahami, karena ada penegasan bahwa

nilai-nilai lama dalam suatu masyarakat sebenarnya terus hidup di tengah-tengah perubahan nilai-nilai lainnya. Sebagaimana keberadaan figur perempuan dalam pandangan semesta masyarakat Sunda lama yang menduduki posisi bermartabat dan dimuliakan.

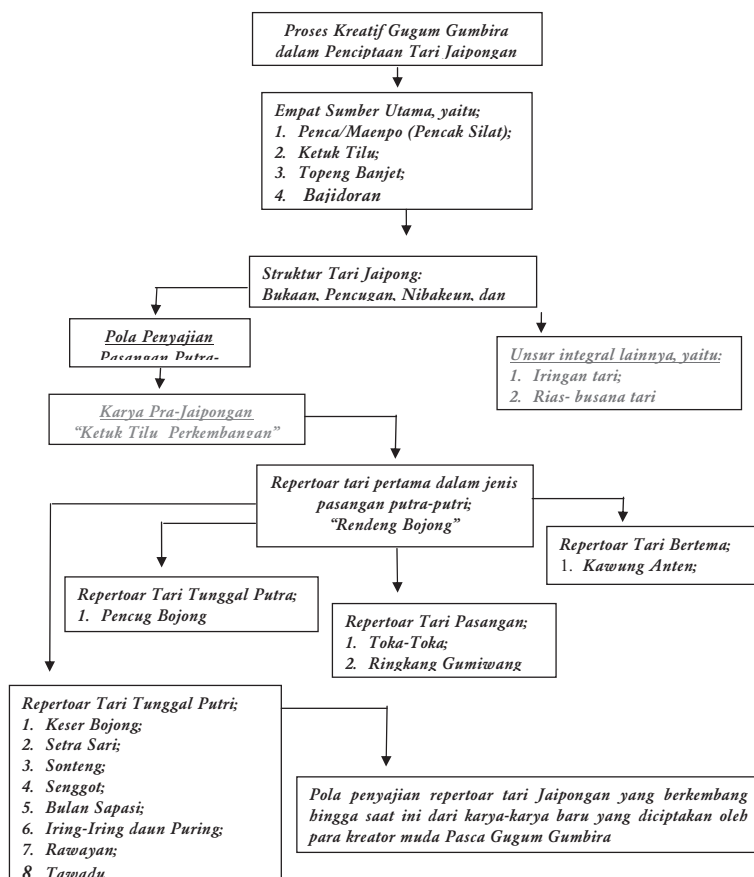
Semua itu disempurnakan oleh aura sensualitas keperempuanan yang menjadi sarinya (*mamanis/pasieup*; Sunda) yang orang kebanyakan menyebutnya dengan istilah 3 G (*gitek*, *geol*, dan *goyang*). Tiga G dalam konteks ini sangat ditentukan oleh faktor kepribadian dari seorang penari, karena yang akan terlihat dengan kasat mata adalah apakah muncul dari sebuah kewajaran berdasarkan faktor penguasaan teknik menari atau muncul dari upaya eksploitasi yang bersifat verbal dan seronok.

Penting dipahami mengenai hal ini, karena ada persoalan nilai yang berlaku dalam tatanan budaya Sunda bahwa gerakan *gitek*, *geol*, dan *goyang* bukan semata-mata untuk mengumbar erotisme, sensualitas, dan seksualitas, tetapi terkait dengan makna "kesuburan". Mengenai hal ini Sumardjo (2003: 99) menjelaskan, bahwa pergerakan dari pusar adalah simbol kecerdasan, sedangkan pinggul atau genital merupakan simbol kreativitas.

Struktur Tari Jaipongan

Struktur garap yang disusun oleh Gugum diawali dengan *bubuka*, yakni awal tarian atau introduksi tarian berdasar pada pola *tepak* kendang dan gending atau sebaliknya pola gerak yang diisi oleh *tepak* kendang dan gending (berdasarkan lagu dan gending atau sebaliknya). Kedua, bagian tengah diisi dengan *pencugan* yaitu berupa *jurus-jurus* dari *ibingan Penca* (*Penca kembang*). Bagian tengah ini merupakan inti atau gerak pokok Jaipongan, dan sebagai sisipan atau gerak peralihannya digunakan gerak *mincid*. Ketiga adalah penutup, yakni dari pola-pola gerak *sorong* atau *nyéréd*, yang berpijak pada pola gerak *Ketuk Tilu* pada bagian akhir (*arang-arang* dan *nyorong* atau *nyéréd*) atau *nibakeun*. Pola-pola tersebut menjadi pijakan atau acuan dalam setiap tarian yang diciptakannya. Namun demikian pola-pola tersebut begitu lentur/atau elastis, sehingga memberikan peluang bagi kreator lainnya untuk mengembangkan motif-motif dari pola tersebut.

Pada rentang waktu yang sudah lebih dari 30 tahun, Gugum Gumbira tercatat telah menciptakan repertoar tari sebanyak 13 buah yaitu *Rendeng Bojong*, *Keser Bojong*, *Setra Sari*, *Sonteng*, *Toka-Toka*, *Senggot*, *Bulan Sapasi*, *Iring-*



Gambar 1. Bagan alur penciptaan dan perkembangan Jaipongan

Iring Daun Puring, Pencug Bojong, Ringkang Gumiwang, Rawayan, Kawung Anten, dan Tawadu. Keseluruhan karya repertoar tari tersebut menunjukkan konsistensi penggunaan struktur koreografi yang sama, tetapi dalam bentuk penyajian yang bervariasi bersesuaian dengan lagu dalam karawitan tari yang mengiringinya, begitu pula dengan ditunjang oleh pengembangan penataan desain busana yang berbeda pada setiap repertoar tarinya (Gambar 1).

Apabila menelusuri perjalanan pembentukan *genre* tari Jaipongan diketahui bahwa: Pertama, repertoar tari pertama yang diciptakan oleh Gugum Gumbira merupakan tari pasangan (pa/pi) yang dinamai *Ketuk Tilu Perkembangan*. Penggunaan nama tersebut mengundang reaksi keras dari para seniman tari tradisional masa itu. Walaupun pada akhirnya pihak yang tidak setuju itu mengusulkan untuk menggantinya dengan nama lain yang lebih sesuai. Argumentasi dari pihak yang tidak setuju mengatakan bahwa nama *Ketuk Tilu* biarkanlah melekat sebagai nama yang sudah mengidentitas dari sebuah bentuk kesenian yang sudah ada dan masih hidup sebagai warisan tradisi masyarakat Sunda, yaitu kesenian tradisional *Ketuk Tilu*. Kedua, *Ketuk Tilu* merupakan salah satu dari empat sumber pembentukan struktur tari Jaipongan, dan tiga sumber lainnya adalah *Pencak/Maenpo* (Pencak silat), *Topeng Banjet*, dan *Bajidoran*. Oleh karena itu, mereka menyarankan agar karya Gugum Gumbira ini memiliki namanya sendiri yang baru dan khas.

Kesenian *Ketuk Tilu* tersebut merupakan jenis kesenian pergaulan/hiburan di kalangan rakyat, sehingga memiliki bentuk penyajian dengan pola berpasangan, yaitu antara penari profesional perempuan (ronggeng) dengan penari partisipan (laki-laki/pria) dari kalangan penonton yang hadir pada acara tersebut. Profesi ronggeng telah banyak ditulis oleh para ahli sebagaimana disampaikan Endang Caturwati (2006: 2-3) berikut.

Ronggeng merupakan fenomena budaya yang banyak disinggung dalam berbagai tulisan, antara lain; Kidung Sunda (Karya sastra Jawa Tengahan, 1500-an); Serat Centhini (1814), Ronggeng Dukuh Paruk (Novel, Ahmad Tohari, 2004), The History of Java (Thomas Stamford Raffles, 1817),

Art in Indonesia: Continuities and Change (Claire Holt, 1967), Old Javanese English Dictionary (P.J. Zoetmulder, 1982), Children of The Colonial State: Population Growth and Economic Development In Java 1795-1880, (1989), Erotic Triangles: Sundanese Men's Improvisational Dance in West Java Indonesia (Henry James, 2001). Tulisan-tulisan tersebut pada umumnya memaparkan ronggeng sebagai perempuan penari kalangan. Budaya ronggeng dikelilingi banyak pria, dipuja, disanjung, atau juga dijadikan *patner* tidak saja di arena pertunjukan, tetapi juga di atas ranjang.

Penulis menemukan sebuah manuskrip tentang peristiwa pendirian Sekolah Ronggeng di lingkungan Kraton Cirebon yang ditulis oleh J.A. van Middelkoop dengan judul "*Reglement Van de Tandak of Ronggeng Inholen te Cheribon* (1809)". Manuskrip ini memuat sejumlah 22 pasal yang dituangkan dalam 15 halaman, isinya meliputi; pemberian ijin pendirian tiga sekolah ronggeng di tiga Kraton Cirebon, penetapan lokasi, penetapan kurikulum pembelajaran, penetapan persyaratan bagi siswa/murid, penetapan jadwal pertunjukan, dan penetapan larangan membawa pergi ronggeng (Lalan Ramlan, 2008: 70-76). Terutama yang paling menarik adalah pada *Art 18* yang berbunyi:

"Des morgens ten zeeven uuren zal het oderwijs der klass moede en leebees in het leezeen schrij ven en den Koran etc een aanvaangneemen en eerst, des middagsten elf uuren mogen eindigen terwijl des na de middag van twee tot sessen, en in het zingen en ronggeng speel len gegeven zal moeten warden en zulks dagelijks except op feest of andere het lingen dagen".

Pasal ini berisi antara lain penetapan kurikulum seperti; pagi hari pelajaran menulis dan membaca Qur'an dan adat istiadat Cirebon, sore hari nyanyi dan Tari Ronggeng". Berdasarkan keterangan di atas ada beberapa catatan penting yang perlu dicermati, antara lain isi kurikulum pada sekolah ronggeng jelas mencerminkan citra profesi ronggeng yang bermartabat, karena dibekali dengan pendidikan, keagamaan (Islam), keahlian menyanyi dan menari, serta wawasan budaya adat-istiadat Cirebon. Hal ini sangat berbeda dengan yang dilukiskan oleh para penulis sebelumnya

yang menggambarkan keadaan ronggeng pasca tahun 1809. Disebutkan oleh Raffles (1965: 381), bahwa ... *Their conduct is generally so incorrect, as to render the title of ronggeng and prostitute synonymous ...*

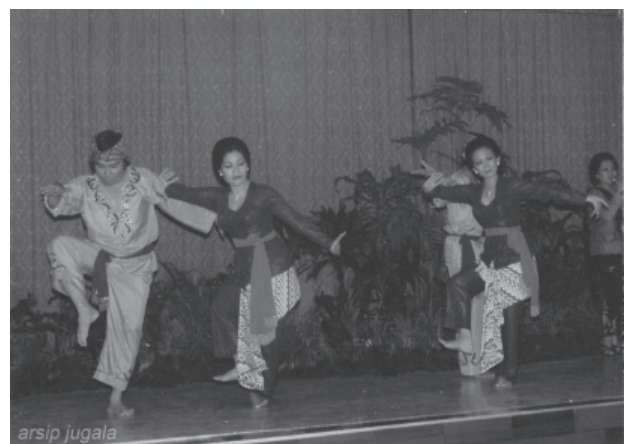
Dengan demikian, persoalan dunia *ronggeng* yang selama ini lebih banyak diekspose citra negatifnya perlu dikaji ulang. Hal ini penting segera dilakukan, agar pemahaman masyarakat terhadap profesi Ronggeng menjadi utuh. Citra positif ronggeng yang selama ini belum tergali oleh para pengamat atau peneliti tari ternyata telah ditangkap sejak lama oleh Gugum Gumbira. Potensi daya paku/pesona ronggeng ia temukan dalam *Ketuk Tilu*, *Topeng Banjet*, dan *Bajidoran*, sedangkan dari *Pencak/Maenpo* (Pencak Silat) ia temukan jurus-jurus kunci yang melengkapi gambaran kegesitan seorang *ronggeng* ketika menari dalam menghindar, menekan, mendorong, dan membuka peluang para lelaki untuk masuk, tetapi akan dikunci apabila melakukan gerakan-gerakan yang membahayakan dirinya. Dalam hal ini Gugum melihat seorang ronggeng sebagai seorang pesilat (*jawara*) perempuan. Terkait dengan hal itu Sumardjo (2006: 92) menjelaskan, bahwa:

Seni adalah cahaya atas realitas. Realitas yang selama ini kita nilai biasa dan rutin, tiba-tiba diberi cahaya baru sehingga nampak sesuatu yang tak kita lihat selama ini. Realitas nampak baru, nampak jelas, nampak punya kedalaman, nampak lebih benar. Seni pada awalnya pertemuan sebuah kebenaran atas realitas. Kebenaran itu selama itu tersembunyi di balik realitas. Setiap orang barangkali dapat mengalami peristiwa semacam itu, tetapi tetap tersimpan bagi dirinya. Seorang seniman, ilmuwan, filsuf, agamawan, dapat mewujudkan dalam simbol-simbol. Untuk itu diperlukan keterampilan teknik dan kecerdasan cara mewujudkannya. Dan kalau orang itu cukup terampil, terlatih dan cerdas, maka ia akan bisa cepat mewujudkannya dalam bentuk benda.

Pola penyajian berpasangan terutama dalam Ketuk Tilu itulah, yang masih kental diadopsi ke dalam tari *Ketuk Tilu Perkembangan*, nama yang dipakai saat itu.



Gambar 2. Gugum Gumbira dan Tati Saleh dalam repertoar tari Rendeng Bojong (Foto: Koleksi Jugala, 1980).



Gambar 3. Gugum Gumbira dkk., dalam Ketuk Tilu Perkembangan (Foto: Koleksi Jugala, 1978).

Ketegangan akibat pro dan kontra dari masyarakat Sunda, terutama para seniman konservatif dalam menyikapi kehadiran tari olahannya itu pada akhirnya disikapi dengan arif dan bijak oleh Gugum Gumbira. Ia bahkan memosisikan sebagai sebuah tantangan untuk segera menemukan nama yang lebih tepat. Selang beberapa tahun beredarlah sebuah nama yang langsung populer di tengah-tengah kehidupan masyarakat Sunda yaitu *Jaipong*. Repertoar tari pertama yang diluncurkan diberi nama *Rendeng Bojong dina lagu Banda Urang*. Nama tarian ini dalam waktu singkat dikenal di seluruh Jawa Barat, bahkan melampaui popularitas dua *genre* tari yang sudah ada sebelumnya, yaitu; *genre* tari *Keurseus* dan *genre* tari *Kreasi Baru* (Gambar 3)



Gambar 4. Penari Jugala dalam Repertoar tari Rawayan repertoar (Foto: Koleksi Jugala, 2006)



Gambar 5. Mira Tejaningrum dalam repertoar Tari Kawung Anten (Foto: Koleksi Jugala, 2006)

Beberapa karya selanjutnya yang diciptakan Gugum ada yang masih mempertahankan jenis penyajian tari berpasangan, seperti; *Toka-Toka* dan *Ringkang Gumiwang*. Akan tetapi mayoritas repertoar tari yang diciptakannya berjenis tari tunggal, baik putra yang hanya ada satu yaitu *Penjug Bojong*, maupun putri seperti; *Keser Bojong*, *Setra Sari*, *Iring-Iring Daun Puring*, *Sonteng*, *Senggot*, *Rawayan*, dan *Tawadu*. Satu-satu karya yang bertema, yaitu *Kawung Anten*.

Perkembangan penciptaan tari Jaipongan ini, tidak saja menunjukkan perubahan pada koreografinya saja tetapi juga pada desain busana.

Struktur Koreografi Tari

Struktur Koreografi tari dibangun oleh empat fase ragam gerak, yaitu; *bukaan*, *pencugan*, *nibakeun*, dan *mincid*. *Bukaan* yaitu fase ragam gerak awal, biasanya dimulai setelah *goong* dan diadopsi dari ragam gerak awal dalam tarian *Ketuk Tilu* dan *Bajidoran*. Fase *bukaan* ini di dalamnya terdiri dari gerak-gerak, seperti misalnya; *kuda-kuda pasang*, *luncat*, *depok*, dan sebagainya. Kemudian *pencugan* yaitu fase ragam gerak yang lebih merupakan permainan *jurus* yang sudah distilasi untuk kebutuhan tari (gerak ini bisa dilakukan di tempat maupun berpindah tempat), lazimnya disebut *gerak pokok* atau *ibing pola*, misalnya, *besot*, *siku*, *bandul*, *tajong*, *jérété*, *peupeuh*, dan sebagainya. *Nibakeun* yaitu ragam gerak yang merupakan rangkaian gerak akhir atau sering disebut *ngagoongkeun* (gerak penutup), misalnya *galieur*, *godeg*, *jeblog*, *jedag*, dan sebagainya. Untuk menggabungkan berbagai fase ragam gerak tersebut dipakai fase ragam gerak *mincid*, seperti: *kuntul longok*, *girimis*, *adu manis*, *ban karét*, *kulawit*, *bongbang*, dan sebagainya. Semua ragam gerak itu menjadi kerangka dasar dalam konstruksi bangunan Jaipongan, sehingga secara struktural memiliki awalan, tengah, dan penutup. Ketiganya dipertautkan dengan gerak penghubung.

Bentuk garapan Jaipongan pada umumnya disajikan secara tunggal dan berpasangan, serta memiliki warna mandiri yang khas baik dari sisi koreografi, iringan, dan rias busananya. Jaipongan yang diciptakan oleh Gugum Gumbira dikembangkan dan disebarluaskan melalui Padepokan Seni Jugala, serta Jugala Record. Secara konseptual Gugum telah mampu berbuat sesuatu untuk kepentingan orang banyak. Kesemuanya itu digali dari fenomena-fenomena yang tengah terjadi. Kemunculan karya Jaipongan ini adalah sebuah jawaban atas kevakuman kreatifitas yang terjadi pada dekade tahun 70-an di Jawa Barat. Hal ini Ia jadikan peluang untuk mengisi dan menawarkan suatu karya baru yang berorientasi pada seni tradisi yang pernah digemari oleh rakyat Jawa Barat.

Fleksibilitas struktur tari Jaipongan bisa dilihat setiap repertoar tarinya, misalnya: *Rendeng Bojong*, *Toka-Toka*, *Iring-Iring daun Puring*, *Senggot*, dan *Ringkang Gumiwang* dimulai dengan *mincid*; *Keser Bojong* dimulai dengan *bukaan*; *Sonteng*, *Setra Sari*, dan *Pencug Bojong* dimulai dengan *pencugan*, sedangkan *nibakeun*, karena posisinya sebagai ragam gerak penutup menuju *goong*, posisinya pada setiap repertoar tari akan ditentukan oleh posisi *goongan*.

Karawitan Tari

Proses pembuatan atau penyusunan gending tari berjalan agak rumit dan memakan waktu yang lama, karena adanya perbedaan visi dan persepsi yang mendasar antara Gugum Gumbira dengan para penata gending yaitu Nandang Barmaya yang dibantu oleh Tosin dan Samin. Pada awalnya mereka tidak mengerti keinginan Gugum, hal ini didasari oleh beberapa kaidah gending yang mereka anggap sudah baku dan tidak mungkin untuk diubah. Pola irama yang dipaksakan untuk mengikuti ritme gerak dipandang akan merusak *pakem-pakem* tradisi, sehingga terjadi tarik menarik antara konsepsi Gugum dengan penata gendingnya. Pada satu pihak Gugum menghendaki bahwa gending sebagai pengiring mampu mengiringi konsep gerakannya, di sisi lain ia menekankan bahwa sudah saatnya berani ke luar dari *pakem-pakem* yang sudah ada. Pada awalnya nampak terjadi kebuntuan dalam penuangan idenya tersebut karena para penata karawitan belum mampu menterjemahkan apa yang dikehendakinya. Akhirnya gending belum mewadahi konsep garapnya. Walaupun terbentuk, masih terlihat unsur pemaksaan. Gugum memberikan nama dengan sebutan *Ketuk Tilu Perkembangan*. Dikatakan demikian, karena secara koreografi telah terjadi pembaharuan, sementara gending untuk mengiringi tariannya belum beranjak dari bentuk tradisi.

Rupanya Gugum perlu mencari alternatif lain dalam pembaharuan gendingnya ini. Dia mencari seniman lain sebagai pendukung tambahan. Ketika sedang melihat suatu pertunjukan *Kiliningan*, dia melihat seorang *penabuh* kendang yang dari sisi usia masih muda dan memiliki potensi dalam keterampilan memainkan kendang, yaitu Suwanda dari Karawang. Suwanda dipertemukan kepada para penata gending seperti: Nandang

Barmaya, Samin, dan Tosin, lalu disuruh menampilkan kebolehannya dalam menabuh kendang yang diiringi dengan gamelan oleh ketiga orang tersebut. Rupanya apa yang dilakukan oleh Suwanda sangat terbiasa dalam pertunjukan *Kiliningan*, *Tanjidor* dan *Topeng Banjet* yang kaya akan motif *tepak* kendang dalam irama tradisi, namun ternyata tetap tidak merubah struktur lagu atau gending.

Melihat hal demikian terbukalah pandangan Nandang Barmaya, Tosin, dan Samin untuk mulai memahami keinginan Gugum. Dalam pikiran mereka sudah saatnya mengadakan pembaharuan, sebab pada hakekatnya apa yang dilakukan bukan suatu perusakan tetapi merupakan pengembangan. Akhirnya timbul gagasan baru dari keempat orang tersebut, Suwanda dan Tosin berupaya untuk menghadirkan motif-motif baru pada *tepak* kendang, sementara Nandang Barmaya dan Samin berupaya untuk mengembangkan dan menciptakan gending-gending yang baru pula, yang selanjutnya diselaraskan dengan konsep tarinya. Sejak saat itulah terjadi jalinan komunikasi yang *konvergen* antara Gugum dengan para penggarap gendingnya.

Ternyata para penggarap gending yang dipercaya Gugum Gumbira tersebut merupakan seniman-seniman yang handal. Ini tampak pada garap awal gending Jaipongan tersebut yang mencuatkan warna baru dalam kancah kreativitas karawitan Sunda. Pola gendingnya terdiri atas *intro*, bagian tengah, dan gending penutup. Bagian *intro* merupakan terobosan baru sebagai pengganti karawitan *arang-arang* dalam *Ketuk Tilu*. Bagian ini memberikan peluang bagi Gugum untuk menampilkan teknik muncul atau gebrakan awal dalam tariannya. Pada sisi lain ini memberikan peluang bagi penabuh kendang untuk menampilkan kebolehannya. Gugum pun begitu kompromis dengan para penata gendingnya termasuk mendiskusikan judul lagu. Pada saat itu lagu yang ditetapkan adalah *Daun Pulus Keser Bojong*, tetapi tariannya diberi nama *Keser Bojong*. Ini merupakan momentum yang paling penting dalam penciptaan Jaipongan setelah melalui proses panjang, yang sebelumnya belum menemukan bentuk yang diinginkan hingga terpaksa diberi nama *Ketuk Tilu Perkembangan*. Dengan kata lain, *Keser Bojong* merupakan bentuk paling awal dari *genre* tari Jaipongan.

Perkembangan selanjutnya justru menempatkan kekuatan karya Gugum Gumbira dalam Jaipongan adalah terletak pada gendingnya. Gending bukan hanya sekedar penunjang tarian tetapi merupakan salah satu aspek yang dapat menandakan identitas Jaipongan itu sendiri. Bahkan gending dapat dikatakan lebih dominan sebagai penanda atau ciri jaipongan, karena ketika suatu penampilan Jaipongan hanya menampilkan tariannya saja maka identitas Jaipongan tersebut menjadi tidak jelas. Sebaliknya, ketika Jaipongan disajikan gending saja, secara *auditif* Jaipongan akan tetap nampak.

Kelebihan lain dalam Jaipongan adalah warna *tepak* kendang yang begitu variatif dan dinamis, sehingga merangsang orang yang mendengarkan untuk mengikuti irama kendang. Gugum mampu memadukan pola *tepak* kendang gaya *Kaleran* dan gaya *Priangan* (Bandung), yakni menggabungkan pola *tepak* teknik *melem* g-nya *Priangan* dan teknik *pencug* gaya Karawang dan Subang. Pengaruhnya pada pembawaan lagu yang dibawakan oleh pesinden sangat terasa pada *cengkok* lagu di akhir sebuah *goongan*, dalam hal ini Nano S 2007: 128) menjelaskan berikut.

"Bandung punya *buntut* dan Karawang menjadi *buntet*. Mengapa demikian, dengan teknik menabuh *pelem*, kendang lebih banyak mengatur tempo agar tetap *ajeg* melalui pukulan yang halus sehingga rasanya menjadi *pelem* (enak, gurih, nikmat). Ini akan mengantarkan *sinden* dalam membawakan lagu yang mengalun panjang, dan pada bagian akhir lagu walau sudah dibatasi dengan aksan tabuh *gong* besar suaranya masih berbuntut panjang, akan tetapi dalam Jaipongan dari hentakan kendang yang kadang lebih menggumuli lagu, pesinden menjadi agak terkekang temponya terutama pada bagian lagu yang mendekati jatuhnya *gong*, yang akhirnya menjadi *buntet*. Itulah sebabnya, yang menyebabkan Gugum dalam tari Jaipongnya cenderung memilih lagu-lagu yang berirama *hiji setengah*, *dua wilet* dan *lalamba*".

Pola irama itu *embat*-nya cenderung lambat, namun *tepak* kendangnya cenderung menghentak-hentak, penuh energi. Volume dan aksan bunyi berlawanan dengan karakter tarian yang halus, apalagi dibungkus dengan *tepak* kendang yang bertenaga dan cenderung menghentak-hentak.

Karakternya tampak terasa muncul, bahkan tidak mengganggu watak dan sifat tariannya. Gending Jaipongan sangat elastis dan terbuka untuk diterima oleh jenis kesenian tradisi apapun, seperti; wayang kulit, campur sari, atau pun musik Bali, termasuk dalam jenis yang bernuansa pop, jazz, dan seni modern lainnya.

Gamelan Jaipongan menggunakan gamelan lengkap, seperti *Bonang*, *Saron*, *Demung*, *Peking*, *Rincik*, *Gong*, *Kempul*, *Kendang*, dan *Rebab*, ditambah dengan *kecrek*. Pada awalnya *laras* yang digunakan adalah *salendro*, namun pada perkembangan lebih lanjut, terutama para kreator *Jaipong* setelah era Gugum Gumbira, ada yang menggunakan gamelan *berlaras pelog*.

Kalau dicermati secara seksama ada beberapa ciri yang membedakan antara menabuh pada gamelan Jaipongan dengan menabuh pada gamelan untuk tari lainnya, yaitu terletak pada tabuhan *tiga waditra* yang terdapat pada perangkat gamelannya, seperti: *Kendang*, *Bonang*, dan *Kempul*. Menurut Suwanda dan Dali (2008) motif-motif *tepak kendang* Jaipongan terinspirasi oleh idiom-idiom kesenian yang telah ada, seperti *Kiliningan*, *Ketuk Tilu*, *Topeng Banjet*, maupun *Pencak Silat*".

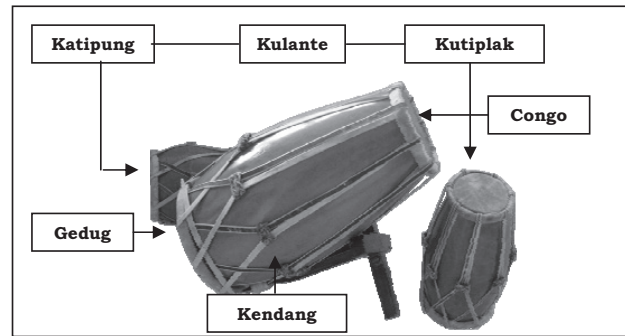
Kendang secara umum termasuk kepada *waditra* yang memainkan ritmis, berfungsi untuk mengatur irama dan tempo, serta sebagai aksentuasi atau penegas ritme gerak apabila gending yang disajikannya sebagai iringan tari. Dengan demikian permainan atau tabuhan Kendang sama sekali tidak berpengaruh kepada aspek nada dan melodi dari lagu yang disajikan. Artinya, tabuhan Kendang tidak berkaitan dengan lagu apa yang disajikannya, tetapi hanya berkaitan dengan irama dalam lagu yang disajikan. Bunyi Kendang Sunda memiliki beberapa ketentuan yang berkaitan dengan pengaturan nada. Frekuensi bunyi kendang disesuaikan dengan frekuensi nada-nada tertentu yang terdapat pada *waditra* gamelan pengiringnya walaupun tidak disusun menjadi sebuah *laras*.

Berangkat dari pernyataan di atas, *waditra* (instrumen) kendang yang akan dimainkan harus disesuaikan terlebih dahulu dengan *waditra* atau nada-nada tertentu agar suaranya muncul selaras dengan gamelan yang mengiringinya. Lili Suparli (2008) menjelaskan bahwa ada lima ketentuan atau lima cara *steman* kendang yang biasa digunakan oleh para *pengendang* Sunda yaitu, *steman* kendang pola 1, 2, 3, 4, 5. Kendang

Jaipongan termasuk pada *larasan* pola 5 yaitu: Muka kendang *kutiplak* (muka kendang kecil atau *anak* bagian atas) di-stem pada nada *Singgul* (5/la) *oktav* tinggi (sama dengan nada *singgul* Alit (5/la) pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas), di-stem pada nada *panelu* (3/na) atau *loloran* (2/mi) *oktav* standar (sama dengan nada *loloran* (2/mi) atau *panelu* (3/na) pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *katipung/kentrung* (muka kendang kecil atau *anak*), distem pada nada *galimer* (4/ti) *oktav* standar (sama dengan nada *galimer* (4/ti) pada *waditra saron*) *laras* salendro. Muka kendang *gedug* (muka kendang besar atau *indung* bagian bawah) oleh para *pengendang* biasanya distem atau disesuaikan dengan nada *galimer* (4/ti) *laras* salendro.

Selain digunakan untuk mengiringi gending Jaipongan, *larasan* kendang pola 5 juga digunakan untuk mengiringi *Wayang Golek*. Untuk memunculkan bunyi yang ideal pada *steman* kendang pola 5 ditentukan oleh ukuran kendang yang khusus, yaitu ukuran kendang besar dengan panjang antara 65 cm sampai 70 cm dengan diameter muka *gedug* (muka kendang bagian bawah) 35 cm sampai 40 cm, dan muka *kemprang/congo* (muka kendang bagian atas) berdiameter antara 20 cm sampai 25 cm, sedangkan ukuran *kulanter* (kendang kecil atau *anak*) yang biasa dipergunakan untuk *kutiplak* (muka bagian atas), dan *katipung* (muka bagian bawah) panjangnya antara 35 cm sampai 40 cm, dengan diameter muka *kutiplak* (muka bagian atas) antara 12 cm sampai 15 cm, dan muka *katipung* (muka bagian bawah) berdiameter antara 18 cm sampai 20 cm.

Steman bunyi kendang dan ukuran kendang Jaipongan memiliki ketentuan khusus yang berbeda dengan *steman* dan ukuran kendang lainnya. Perbedaan tersebut memunculkan bunyi kendang yang berbeda dan khas. Dilihat dari ukuran frekuensi bunyi dalam kendang Jaipongan, terutama *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas), memiliki frekuensi bunyi yang sama dengan frekuensi bunyi *kemprang/congo* (muka kendang besar atau *indung* bagian atas) kendang *Penca*, yaitu memunculkan bunyi yang berfrekuensi tinggi. Pada perkembangan selanjutnya frekuensi bunyi *kemprang* (muka bagian atas) kendang Jaipongan oleh para *pengendang* disesuaikan dengan nada *Galimer* (4/



Gambar 6. Perangkat kendang Sunda
(Foto: Koleksi Lili Suparli, 2009)

ti) *oktav* tinggi (sama dengan nada *Galimer* (4/ti) pada *waditra peking*).

Frekuensi di atas didasari oleh kebutuhan estetika tabuhan kendang Jaipongan yang disesuaikan dengan fungsi utama tabuhan kendang, yaitu mengatur tempo, dinamika dan mempertegas aksentuasi gerak tari. Oleh karena itu bunyi kendang yang telah diatur seperti di atas dipadukan pula dengan pola-pola ritme yang dibutuhkan untuk mengisi ritme gerak tari. Menurut Lili Suparli (2008) perpaduan itulah yang kemudian menjadi sebuah estetika garap kendang jaipongan, yang selanjutnya disebut dengan *Tepak Kendang Jaipongan*, sebagai kreativitas baru dalam garap kendang Sunda”.

Munculnya motif *tepak* kendang Jaipongan tersebut terinspirasi dan digali dari kesenian-kesenian yang telah ada, untuk hal ini Suwanda dan Dali (seperti yang dituturkan kepada Gugum Gumbira) mengatakan, bahwa motif-motif *tepak kendang* Jaipongan terinspirasi oleh idiom-idiom kesenian yang telah ada, seperti *Kiliningan*, *Ketuk Tilu*, *Topeng Banjet*, maupun *Pencak Silat*.

Bonang adalah salah satu *waditra* yang terdapat pada seperangkat gamelan, baik yang berlaras salendro maupun *laras pelog*. Cara memainkan atau motif tabuhan yang biasa dimainkannya adalah *dikemprang*, *digumek*, dan lain-lain. Meskipun cara memainkannya berbeda atau tidak sama seperti alat lainnya. Kehadiran bonang menjadi satu komposisi yang padu dalam pertunjukannya seperti dikemukakan Nano. S (2006: 96) berikut.

Lagam gending (*style*) antar *waditra* gamelan menjadi satu komposisi yang padu dalam pagelarnya. Lagam-lagam itu mempunyai motif *tabuh* secara tersendiri yang berlainan dengan *waditra* lain, seperti

yang terjadi di wilayah Pasundan bahwa dalam teknik menabuh *bonang* dan *rincik* pada gamelan Sunda bermacam-macam *tabuh*, di antaranya *dicaruk*, *dikempyang*, *dipancer*, *digumek*, *dicacag*, dan lainnya.

Namun demikian dalam gending Jaipongan, tabuhan *bonang* memunculkan tabuhan khusus yang mengadopsi dari tabuhan *ketuk* pada pertunjukan *Ketuk Tilu* dan pertunjukan *Topeng Banjet*, sedangkan alat yang dipergunakannya hanya tiga buah, yaitu nada 5 (*la alit*), 3 (*na*) 2 (*mi*). Walaupun terdapat motif tabuhan *dikemprang* tetapi tabuhan tersebut hanya dipergunakan pada bagian *gelenyu* atau *pangjadi* (bagian lagu awal sebelum masuk pada lagu pokok). Untuk mengiringi lagu pokok biasanya tabuhan *bonang dicacag*, sehingga tabuhan *bonang* tersebut bisa dikatakan ciri dari gending Jaipongan.

Kehadiran (bunyi atau tabuhan) *kempul* atau *goong* kecil dalam pertunjukan Jaipongan menjadi salah satu yang dominan, bahkan hampir sama dominannya dengan tabuhan *bonang* maupun tabuhan kendang. Menurut Suparli (2008) permainan *kempul* dalam Jaipongan selain sebagai penanda irama yang dimainkan, juga berfungsi sebagai aksen dari ritme tabuhan kendang. Artinya, bunyi atau tabuhan *kempul* dalam Jaipongan sangat berbeda dengan tabuhan-tabuhan dalam pertunjukan lainnya. Pada tarian Keurseus, Topeng, Wayang, Kreasi Baru, misalnya, fungsi bunyi *kempul* hanya penanda irama, tetapi dalam Jaipongan bunyi atau tabuhan *kempul* selain sebagai penanda irama juga berfungsi sebagai aksen dari ritme bunyi kendang. Bahkan Gugum Gumbira (2008) menambahkan bahwa motif atau tabuhan *kempul* dalam Jaipongan terilhami oleh permainan bass gitar dalam pertunjukan musik⁷. Hal ini mengakibatkan irama dalam Jaipongan menjadi dinamis (selain tabuhan kendang dan *bonang*) dengan motif tabuhan *kempulnya*, di samping itu dipertegas pula oleh bunyi *kecrek*. Dengan demikian para penata gending yang dipercaya oleh Gugum telah mampu menghasilkan karya baru dengan warna yang begitu spesifik, dalam arti sangat berbeda dengan pola gending tari rakyat sebelumnya yang pada gilirannya mewarnai pola irama gending atau karawitan Sunda lainnya.

Tata Busana Tari

Busana tari Jaipongan tampak memancarkan warna baru, yang bahan dasarnya diangkat dari busana masyarakat *pahumaan*, yakni *kabaya* dan *sinjang* bagi wanita. Biasanya apabila kaum wanita memakai *sinjang* dan *kabaya* bergerak pelan dan penuh ke hati-hatian, ini disebabkan oleh terbatasnya ruang gerak karena bagian bawah mengekang keleluasan bergerak. Busana *kabaya* dan *sinjang* dalam tari Jaipongan memberikan keleluasaan untuk bergerak, karena pola busananya didesain dengan tidak menutup ruang gerak.

Terlebih pada busana penari wanita, merupakan pengembangan dari busana pesinden *Kliningan Bajidoran* baik dari sisi bentuk maupun warnanya yang oleh Gugum Gumbira diberi warna lain serta aksen melalui pengayaan ornamen. Hasilnya adalah munculnya busana berkarakter yang sesuai dengan jiwa tarian, dan sekaligus memberikan kesan jati diri *kasundaan*. Menurut Soejanto Poespo Wardoyo (1986: 30), pola pengembangan busana seperti yang dilakukan oleh Gugum Gumbira pada tari Jaipongan masih memperlihatkan lokal genius, yaitu adanya unsur-unsur atau ciri-ciri tradisional yang mampu bertahan, bahkan memiliki kemampuan untuk mengakomodasi unsur-unsur budaya dari luar serta mengintegrasikannya dalam kebudayaan asli. Namun demikian, dalam perkembangannya busana Jaipongan mengalami perubahan sesuai kebutuhan repertoar tari yang diciptakan Gugum Gumbira. Hal ini terlihat, terutama repertoar tari *Sonteng*, *Rawayan*, dan *Kawung Anten*.

Penutup

Jaipongan yang diciptakan Gugum Gumbira merupakan hasil upaya kreatif yang dilandasi oleh pemahamannya terhadap berbagai tatanan nilai kearifan lokal tradisi masyarakat Sunda, dan meramunya dalam cita rasa masyarakat kota/urban. Sikap kritis Gugum terhadap karya-karya tari Sunda sebelumnya menghasilkan kinestetika tari baru dalam perkembangan seni pertunjukan tari Sunda karena lebih merupakan sebuah proses pencarian makna keindahan baru atau dekonstruksi kinestetika tari Sunda yang selama ini berlatar budaya *priyayi/menak*.

Latar budaya yang menekankan pada tatanan nilai etika dan estetika tari egaliter yang khas, yaitu menghasilkan sebuah konstruksi tari pada Jaipongan dengan struktur tari yang simpel, dinamis, enerjik, dan maskulin. Begitu pula dengan kehadiran unsur lain yang menjadi bagian integral dalam Jaipongan, seperti iringan tari, tata busana, dan artistik lainnya. Konstruksi tari seperti itu telah menjadi identitas baru tari Sunda bagi masyarakat Jawa Barat hingga saat ini. Itu berarti bahwa melalui Jaipongan, Gugum Gumbira telah mampu membangun dinamika kehidupan seni pertunjukan tari Sunda. Oleh karena itu, dalam perkembangan seni pertunjukan tari Sunda, Jaipongan dan Gugum Gumbira Tirasondjaya sebagai penciptanya selayaknya diposisikan sebagai sebuah *genre* tari dan seniman pembaharu generasi ketiga.

Kepustakaan

- Caturwati, Endang. 2006. *Perempuan & Ronggeng Di Tatar Sunda: Telaahan Sejarah Budaya*. Bandung: Pusat Kajian LBPB.
- Mulyana, Edi, dan Lalan Ramlan. 2012. *Tari Jaipongan*. Bandung: Jurusan Tari STSI Bandung.
- _____. 2012. "Keser Bojong: Idealisasi Pencitraan Jaipongan Karya Gugum Gumbira" dalam *Jurnal Seni dan Budaya PANGGUNG*. Vol. 22 No. 1. Januari-Maret 2012, 37-51.
- Nano, S., 2007, "Nang Neng Nong ... Jaipongan" dalam Endang Caturwati dan Lalan Ramlan (Eds.) *Gugum Gumbira: Dari ChaCha ke Jaipongan*. Bandung: Sunan Ambu Press: 123-132.
- Poespo Wardoyo, Soejanto. 1986. *Pengertian Local Genius dan Relevansinya dalam Modernisasi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Ramlan, Lalan. 2008. *Tayub Cirebonan: Artefak Budaya Masyarakat Priyayi*. Bandung: Sunan Ambu Press.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2011. *Metodologi Penelitian Seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- _____. 2003. *Simbol-Simbol Artefak Budaya Sunda*. Bandung: Kelir.
- _____. 2006. *Estetika Paradok*. Bandung: Sunan Ambu Press.
- R.M. Soedarsono. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.

Informan

- Askin (78 th.) Seniman Gokgik. Tinggal di Karawang.
- Euis Komariah (65 th.) Istri Gugum Gumbira. Tinggal di Jalan Kopo, 17 Bandung
- Gugum Gumbira (68 th.). Seniman. Tinggal di Jalan Kopo, 17 Bandung.
- Lili Suparli (46 th.). Seniman dan akademisi Karawitan.